

MOZARTS DA-PONTE-OPERN

oder:

Erfindung der Psychologie mit musikalischen Mitteln

Es sind ein paar Drei- bzw. Viergespanne, die besondere Schnittpunkte in der Musiktheatergeschichte markieren. Die drei großen erhaltenen Opern von Claudio Monteverdi, der „Orfeo“, der „Ulisse“ und die „Poppea“. Im 19. Jahrhundert Verdis Dreisprung mit „Rigoletto“, „Il trovatore“ und „La Traviata“ sowie natürlich Wagners „Ring des Nibelungen“, der ja auch für drei Abende, aber unter Hinzuziehung eines Vorabends konzipiert ist. Und die sogenannte Da-Ponte-Trilogie von Mozart, die (im Verein mit der späteren „Zauberflöte“) die Bildung eines Repertoirekanons im Opernleben eingeläutet hat. Wobei das Da-Ponte-Trio zunächst eher ein Duo war.

Es ist bezeichnend, dass die Mozart'sche Trias 1922 den Auftakt zur Geschichte der Operninterpretation bei den jungen Salzburger Festspielen bildete: „Le nozze di Figaro“ (damals „Die Hochzeit des Figaro“), „Don Giovanni“ (noch als „Don Juan“) und „Così fan tutte“ erklangen – nota bene an drei aufeinanderfolgenden Tagen – im August 1922 Landestheater. Und niemand Geringerer als Richard Strauss stand sowohl beim „Don Juan“ als auch bei „Così fan tutte“ am Dirigentenpult. Das sagt viel. Vor allem im Hinblick auf das letztgenannte Werk. In Wahrheit kannte die Opernpraxis der Romantik nur den „Figaro“ und den „Don Giovanni“. Letzterem kam nicht erst seit der euphorischen Eloge, die E. T. A. Hoffmann auf das Werk gedichtet hatte, geradezu Kultstatus zu. Nicht von ungefähr wurde das neu errichtete Wiener Opernhaus an der Ringstraße 1869 damit eröffnet. „Così fan tutte“ aber führte ein Schattendasein, galt selbst hochmögenden Kommentatoren wie Beethoven oder Richard Wagner als allzu schlüpfrig oder geradezu unmoralisch. Manch einer verstieg sich angesichts des ungeliebten Textes dieser dritten und letzten Da-Ponte-Vertonung Mozarts dazu, auch die Musik schwächer zu finden. Schwächer als die zu „Figaro“ und „Giovanni“. Es war tatsächlich erst Richard Strauss, der zum Anwalt dieses Werks wurde und es als gleichrangig

bezeichnete. Strauss, der als Wagnerianer und „moderner Umstürzler“ begonnen hatte, fand mehr und mehr zu Mozart und bekannte sich zu dessen musiktheatralischem Genie.

Erkenntnisumschwung. Die Aufführungen der Trilogie im Salzburger Sommer des ersten vollgültigen Festspieljahres 1922 markieren in der Aufführungsgeschichte auch einen Erkenntnisumschwung in der Wahrnehmung der Fachwelt. „Così fan tutte“ gilt spätestens seit damals als ebenbürtig und hat in der Salzburger Statistik seither sogar die „Zauberflöte“ überholt. Richard Strauss selbst setzt die Wegmarke für die eingehendere Betrachtung, indem er – nicht expressis verbis, aber im Gedanken unweigerlich bei Mozart verweilend – die historische Leistung von Textdichter Lorenzo da Ponte in seinem Libretto zur 1942 uraufgeführten Oper „Capriccio“ umschreibt. In einer geharnischten Kritik an den Gepflogenheiten des barocken Musiktheaters bemängelt der Theaterdirektor La Roche dort: „In fernste Druidenvergangenheit tauchen unsre Dichter, zu Türken und Persern.“ Man produziere auf diese Weise am Publikum vorbei, das „auf der Bühne leibhaftige Menschen“ zu sehen wünsche, „und nicht Phantome . . .“ Tatsächlich sieht sich das Auditorium der Wiener Uraufführung der „Nozze di Figaro“ mit einem hochaktuellen Stück konfrontiert, in dem Menschen ihrer Epoche über brisante politische – und, nicht zu vergessen, auch menschlich-allzumenschliche – Probleme diskutieren.

Das Stück ist aus dem prallen Leben gegriffen, gegenwärtig, hochaktuell. Doch führte ein dorniger Weg zu dieser Landnahme der Realität auf der Opernbühne. Mozart hatte nach immer kühneren psychologischen Charakterisierungen seiner Bühnenfiguren – tatsächlich römische Kaiser, arkadische Schäfer oder antike mythologische Gestalten – spätestens im für München komponierten „Idomeneo“ (immer noch auf einer antiken Vorlage basierend) zu einer musikalischen Dramaturgie gefunden, die den Hörer unmittelbar anzusprechen wusste. Er wollte diese, seine Kunst, von der er ahnte, dass sie ihn weit über alle Zeitgenossen erhob, in seiner neuen Heimatstadt Wien in der damals wichtigsten

Gattung präsentieren: „Eine wälsche Oper“, wie er das in einem Brief nannte, also eine italienisch gesungene Opera buffa.

Untrügliches Gespür für Dramaturgie. Antonio Salieri, keine Frage, war in dieser Angelegenheit sein gefährlichster Konkurrent, da er als Hofkapellmeister alle Vorrechte genoss und damit auch Anspruch auf die Libretti des neuen Hofpoeten Lorenzo da Ponte hatte. „Ist er mit Salieri verstanden, so bekomme ich mein Lebtag keins“, schreibt Mozart an seinen Vater und bemüht sich darum, nach den Kalamitäten um die Münchner „Idomeneo“-Premiere noch einmal einen Text von Gianbattista Varesco zu bekommen. Der liefert auch prompt. Das Stück nennt sich „L’oca del Cairo“, taucht also nicht in „Druidenvergangenheit“ oder „zu Türken und Persern“, sondern handelt von einer angeblich aus Ägypten herbeigeflogenen märchenhaften Riesengans, einer Art Rokokovariante des trojanischen Pferds, in der sich einer der Darsteller versteckt, um zu seiner in einem Turm gefangenen Geliebten vorzudringen.

Mozart beginnt zu komponieren, beendet die Arbeit aber rasch wieder. Sein Gespür für Dramaturgie ist untrüglich; dass „keine von den zwey Haupt-Frauenzimmern“ in den ersten beiden Akten in Erscheinung tritt, weist er als eklatanten Fehler zurück: „Einen Act traue ich den Zusehern noch so viel Geduld zu, aber den zweyten können sie ohnmöglich aushalten“. Hingegen erkennt der Komponist sogleich die Chancen, die sich auf der Opernbühne für ein ganz anderes Stück bieten, das hinter vorgehaltener Hand zum Tagesgespräch wurde. Pierre Augustin Carron de Beaumarchais, Uhrmachermeister, Spion und Waffenschmuggler, hatte als Autor die französische Adelsgesellschaft in Aufruhr und gespenstisches Entzücken versetzt, indem er ein unzweifelhaft prärevolutionäres Stück dichtete, in dem ein Graf von seinen Untertanen moralisch in die Knie gezwungen wurde: „La folle journée ou Le mariage de Figaro“ wurde als eine Art aristokratisch-dekadenter Nervenkitzel in höchsten und allerhöchsten Kreisen herumgereicht, gelesen, gespielt – und sollte auch in Wien Premiere haben.

Emanuel Schikaneder, der ein paar Jahre später in Mozarts Leben noch eine wichtige Rolle spielen sollte, studierte den „Figaro“ mit seiner Wandertruppe ein und probte für eine Premiere im kaiserlichen Kärntnertortheater, die am 3. Februar 1785 stattfinden sollte. Sie wurde im letzten Moment verboten.

Doch als Lesestoff war die Übersetzung von Beaumarchais' Drama längst in allen Salons verbreitet. Mozart drängte da Ponte, den Stoff als Opernvorlage zu nutzen; und wie durch ein Wunder gab Joseph II., der den „Figaro“ als Schauspiel verbieten ließ, seine Zustimmung zu einer Aufführung in musikalischer Form. Vielleicht war es auch politisches Kalkül des Monarchen, dem es immerhin gelang, Unheil von seiner Haupt- und Residenzstadt abzuwenden. In Paris revoltierten die Bürger 1789 und bereiteten der Bourbonen-Monarchie ein blutiges Ende. In Wien blieb es ruhig. Man spielte den „Figaro“ samt seinen durchaus brisanten Dialogen zwischen dem Titelhelden und dem Conte Almaviva. Nur den letzten großen Monolog, den Beaumarchais seinem Barbier im fünften Akt gewidmet hatte, umging man für „Le nozze di Figaro“: Statt einer politisch aufrührerischen Arie singt Figaro über die Untugend der Frauen. Doch wusste jeder Besucher der Uraufführung, die am 1. Mai 1786 im Burgtheater am Michaelerplatz über die Bühne ging, was wirklich gemeint war, wenn der Refrain angestimmt wurde: „Il resto nol dico“, in der verbreiteten deutschen Übersetzung: „Das weit' re verschweig' ich. Doch“, fügt Figaro noch hinzu, „doch weiß es die Welt . . .“ Die „Welt“ wusste tatsächlich Bescheid. Sie kannte ihren Beaumarchais und die Worte, die im Theaterstück an dieser Stelle gesprochen werden sollten.

Sie vernahm bei aller politischen Aktualität freilich auch die humane Botschaft von Mozarts Musik. Da Pontes grandiose Textvorlage inspirierte Mozart zu den innigsten Menschenporträts, die bis dahin auf der Opernbühne zu hören und zu sehen waren. Momente wie die melancholische Auftrittsarie der Gräfin, die entzückend Klang gewordenen „Schmetterlinge im Bauch“ des adoleszenten Charmeurs Cherubino, die selbstvergessen schöne, erotisierende „Rosenarie“ der Susanna berühren das Publikum bis heute bei jeder

Aufführung des „Figaro“. Vollends der einzigartige Augenblick, in dem der entlarvte Graf vor seiner Frau auf die Knie sinkt: „Contessa perdono“ – man übertreibt gewiss nicht, wenn man jene Minute, die auf dieses Schuldbekenntnis folgt, zu den außerordentlichen Augenblicken der europäischen Kulturgeschichte zählt.

Was die Kunst der psychologischen Durchdringung betrifft, setzten da Ponte und Mozart in den folgenden beiden Werken noch zu. Wobei es nicht untypisch ist, dass die Gesellschaft in der Hauptstadt des böhmischen Königreichs, in Prag, auf die brisanten Aussagen des „Figaro“ noch euphorischer reagiert als jene in Wien. Die böhmischen Stände geben bei dem Autorenpaar unmittelbar nach der sensationellen „Figaro“-Premiere eine neue Oper für das Prager Theater in Auftrag und erhalten ein Jahr später den „Don Giovanni“, eine Oper über den „bestraften Wüstling“, die an subtiler Verdichtung der Intrige, an feinen zwischenmenschlichen Bezügen alles in den Schatten stellt, was zuvor im Musiktheater je versucht wurde. Auch hier winkt versteckt aufrührerisches Gedankengut. Wie sehr, zeigt die Tatsache, dass da Ponte für die Wiener Zensur ein eigenes, listig gefälschtes Textbuch drucken lässt: Es lässt den ersten Aufzug des Dramas unmittelbar vor Beginn des Finales enden und geht sogleich in den „Atto secondo“ über.

Warum? Zum einen fürchtete man einen Einspruch wegen der drastisch zugespitzten Darstellung der sexuellen Eskapaden des Titelhelden: Immerhin kommt es, wenn auch hinter der Szene, beinahe zu einer Vergewaltigung der Zerlina. Vor allem aber wäre den Zensoren ein Satz verdächtig gewesen, den Don Giovanni anstimmt und in den alle Anwesenden herzlich einstimmen: „Viva la libertà“ heißt es da. Mozart befeuert den Ausruf mit Pauken und Trompeten in strahlender C-Dur. Zwar geht es vordergründig um die Maskenfreiheit auf Don Giovanni's Fest, doch camoufliert da die Opernhandlung – wie im Fall von Figaros „Verschweigung“ – den unmissverständlichen tieferen Sinn.

„Also stirbt, wer Böses tat“, lautete die Moral von der Geschichte' im Schlussextekt des Werks; vermutlich war diese Conclusio aber schon bei den Wiener

Reprisen des „Don Giovanni“ gestrichen. Jedenfalls fehlte sie bei nahezu allen Aufführungen des „Don Juan“ im 19. bis ins beginnende 20. Jahrhundert. Man schloss mit der Höllenfahrt des „bestraften Wüstlings“ und überließ das „Sittengericht“ den Zuschauern, die nicht selten auch heute noch Sympathie für den „Don Juan“ empfinden.

Spiel und Ernst. Das ist eine der großen Stärken des musikalischen Psychologen Mozart, der auch im folgenden, aus moralisierender Sicht noch viel heikleren Stück, keine seiner Figuren desavouiert. In „Così fan tutte“ ist die Künstlichkeit mit dem viel kritisierten Verkleidungsschabernack auf die Spitze getrieben. Niemand kann glauben, dass die beiden Damen ihre Verlobten in Kostüm und Maske exotischer Ausländer nicht erkennen. Doch die artifizielle Schraube wird so lang gedreht, bis aus vorsätzlichem Spiel tiefer Ernst wird. „On ne badine pas avec l’amour“ („Man spielt nicht mit der Liebe“) dichtete eine Generation später Alfred de Musset. Mozart und da Ponte nehmen die bittersüßen Wirrnisse der Gefühle vorweg. Ein Jahrhundert lang sperrte man sich gegen die Erkenntnis, dass da aus der frivolen Badinerie tiefe Gefühle erwachsen. Eine ekstatischere Musik als die, die uns den Fall der bis zuletzt standhaften Fiordiligi im A-Dur-Duett mit Ferrando vor dem Finale der Oper miterleben und –erleiden lässt, hat wohl erst Wagner geschrieben.

Vor so viel Ehrlichkeit, so viel punktgenauer Analyse schreckte die Romantik dann zurück. Politische Botschaften ließen sich diskutieren, zuweilen auch verschweigen oder diskret verhüllen. Die geniale Seelengratwanderung aber, zu der Lorenzo da Ponte und Wolfgang Amadé Mozart ihr Publikum einluden, hat von ihrer unmittelbaren Wirkung nichts eingebüßt. Wie meinte schon Arthur Schnitzler über Sigmund Freuds Psychoanalyse? Sie dringe doch meist nicht bis ins „Unter-“ sondern bestenfalls bis ins „Mittelbewusstsein“ vor, das sich zum Unterbewusstsein verhalte wie der „Schlummer zum Scheintod“. Mozart lotet immer tiefer . . .